

مجلّة الواحات للبحوث والدراسات
ردمد 7163- 1112 العدد 13 (2011) : 49 - 63
http://elwahat.univ-ghardaia.dz

استراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم أبو تمام نموذجا

مسعود وقّـاد
قسم اللغة العربية وآدابها المركز الجامعيالوادي

إنّ الإقرار بوقوف المناهج النقدية المعاصرة دون القبض على أدبية النصوص صار أمرا متداولا بين أغلب الدارسين المعاصرين. فقد حسمت النصوص الأدبية الصراع لصالحها بعدما أشاحت بوجهها عن الدراسات الوصفية التي قادتها البنيوية. وصار معظم النقّاد مسلِّمين بأنّ التفوّق الذي أحرزته تلك المناهج لم يتعدَّ مستوى التنظير. أمّا على مستوى التطبيق فقد قصُرتْ عن إدراك الغايات المرجوّة من عقْد دراسة نقدية تُسلِم معها النصوص قيادها. وتكشف عن كل أسرارها.

وظلّت في النصوص الأدبية قيمةٌ مراوِغةٌ بين الخفاء والتجلي واستحال القبض عليها دفعة واحدة، لأنها أكبر من مكوناتها؛ فهي أسمى من الأفكار والصور والألفاظ والوزن لأنّ هذه العناصر لا تصنع شعرا بحال من الأحوال، وإلاّ لكانت كلُّ القصائد التي قيلت في الشعر العربي شعرا جيدا وهذا ما يفنّده منطقُ الشعر.

ولقد درج كثير من الدارسين –أثناء الحديث عن شعرية النص الشعريّ– على اعتبار الإيقاع أكثر الوسائل الشعرية تجسيدا لتلك القيمة المراوغة في النصوص، بحجّة أنّ عنصر الإيقاع هو الملمح النوعي الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازِع في شعريتها. وهو – إضافة إلى ذلك– كأدبية النص ذو طبيعة زئبقية مراوغة يتجلّى حينا ويختفي أحيانا، يتسرّب إلى كلّ أرجاء النص فيتلبّس بعناصره دون أن يستقلّ بذاته. أو هو بتعبير أحد الدارسين «خطّ رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية»[(1)] هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة

ومستوياتها. فتنتقل مكونات النص بهذه التقاطعات من فوضى التراكم في كونها أفكارا ووزنا وصورا وألفاظا إلى نظام التركيب الذي تترابط بموجبه العناصر وفق علاقات عضوية حية. ويَبثُّ في النص حركة بدل الجمود الجاثم عليه.

وهذا يعني أنّ بنى النص الأخرى ما هي إلا كتل جامدة لا حياة فيها ولا حركة من دون تقاطعها مع عنصر الإيقاع الذي يدخلها في نظام بعدما كانت مشتتة ويمنحها حركة دائمة لا تتوقف تتجلى آثارها في الانكسارات الضوئية المتقاطعة للصور والرؤى والأفكار والموضوعات دون أن تفقد هذه ماهيتها، فقط تتلوّن بألوان إيقاعية كل على حسب طبيعته. فيغدو للصور إيقاعها المتميز. وللفكرة إيقاعها. وللصوت إيقاعه. حيث يذوب «الإيقاع فيها ليتجسد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد. وتتسرب هي فيه فتتشكل تشكلا بكرا كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق »(2). والقيمة الأسلوبية لمكونات النص لا تكتسب ولا تتجلى ملامحها إلا بعد امتزاجها بالإيقاع. فهي ليست إلا خطوطا أفقية تتقاطع بخط عمودي هو خط الإيقاع فتَنتج عن ذلك الفاعلية الإيقاعية للنص.

وتُجمع أغلب الدراسات التي تعرضت لمفهوم الإيقاع على أنّه ذو نشأة غربية. فهو مصطلح إنجليزي انشق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية (3)، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ...وقد أرجعه كولردج في القرن التاسع عشر «إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارئ» (4).

ويذهب "رتشاردز" إلى أن الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع «سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعوريا، فتتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره»(5) فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردا، أو

العنصر الشكلي معتمدا على ذاته ولكنه وليد النسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى، لذلك فهو يتعالق جسديا بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، وهو ما أشار إليه "سوريو" في أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه «تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي»[6].

وماهية الإيقاع التي تتحدد بهذا المفهوم بنى عليها "هويتهد" نظريته في الإيقاع حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائما في التكرار المتشابه بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف – أيضا – داخل البنية الواحدة أو القالب، لذلك جنحت الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الشعري نحو الإيقاع الداخلي النابع من صميم النص كضرورة تعبيرية تساهم في تشكيل البنية الهيكلية له، وهذه البنية تنهض بدورها على الإيقاع في كونه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، وبما أنه ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للمنجز الشعري التي غالبا ما تكون متعارضة، فإنه – أي الإيقاع – يتمثل بالدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، وكلما كان الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير[7]، ذلك أن الإيقاع ليس إطارا كميا يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيبا معينا وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس «ولكن له قيما كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر»[8].

ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحققا نموذجيا جماليا إذا كان بعيدا عن مهمته الأساسية وهي تأكيد المعنى وتعزيزه، ولا يجب أن يفهم أن الإيقاع بوصفه هذا يقبل التجزئة، إذ بنيته في أساسها وحدة لا تتجزأ، والتأثير يكون للإيقاع في جملته وليس للوحدات التي تبنى القصيدة عليها مجزأة، والتوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لا يفسر حقيقة الإيقاع، بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والاختلاف، الانتظام والبتر لأن «هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي، والتوتر العاطفي في ثنايا النص، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية، والإحساس بالتجارب الشعورية»[9]، ولا يتأتى ذلك إلا بائتلاف الصوت والمعنى وانصهارهما في مركب عضوي واحد، لأنه ليس للصوت في حد ذاته تأثير جمالي، ولا

إيقاع لقصيدة أغلقت معانيها على القارئ إغلاقا كاملا، فإدراك المعنى العام، أو النغمة الانفعالية للنص على الأقل شرط في إيقاظ وتيرة الإيقاع، يرى "إليوت" من خلال المحاضرة التي ألقاها سنة 1942 «أن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ... إن الشعر يحاول أن يحمل معاني اكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني»[10].

والجامع في هذه الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع في النقد الغربي الحديث أنّها جميعها تركز على أنّ الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية. وفورة الشعور في جيشانه، أكثر مما تتعلق بمكوِّن من مكونات النص الجزئية. إضافة إلى أنّه يختص بمساحة النص كلها لا بجزء منها فقط وهو ما يبعده عن كونه مجرد تناسق صوتي أو انسجام نغمي. فهو الحركة الخفية التي تساعد تلك العناصر على إبرازها.

وانطلاقا من هذه الأهمية للإيقاع غدت مقاربة النص الشعري من خلال مقترح إيقاعي ممكنة التحقّق. ذلك أنّ الإيقاع لا يُلتمس من خلال عناصر صوتية تجتزئ النصَّ، وإنّما يتمدّد ليغطّيَ مساحة غير قليلة من الدلالات والصور والرموز والمجالات المرئية.

وهذا ما جعل عنصر الإيقاع يتسامى على بقية مكونات النص، فيرتبط بصورة مباشرة بشعريته، حيث تستمدّ منه مجالاته تماسكها وحيويتها وتداخلها وتشابكها، فيبدو النص كلا معقدا، ومن تفاعل حركة الدفقات العاطفية والصور والرموز واللغة والفكر يتحقق للإيقاع «تلاؤمُه الكامل، وانسجامه التامّ مع حركة القصيدة التي تولّد في تناميها المستمرّ طاقاتٍ جديدةً، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية» [11].

إنّ محاولة الكشف عن الإيقاع بوصفه عنصرا مسهِما في تخصيب التجربة الشعرية تحمِل على تناول شعر أبي تمام تناولا حداثيا يستلهم أحكامه من النصّ ذاته أكثر ممّا يخضع لمقاصد منتِجه. ذلك أن النص الشعري أُنتِج –أصلا– في ظل اللعب الحر بالدوال. ومن ثمّة تغدو مقاربته بالمنطق نفسه من قِبَل القارئِ /المالكِ النهائي له مبرَّرة ومشروعة. وستُنجز هذه المقاربة الإيقاعية من خلال مجموعة من المداخل تراها أساسا للفاعلية الشعرية عند الطائي. وهي : المدخل العروضي، والمدخل البلاغي، والمدخل

الدلالي.

1-المدخل العروضي للإيقاع:

إنّ المقياس الشعري الذي تسعى هذه المقالة إلى اعتماده هو مقياس يتفلّت من قبضة الرتابة الناجمة عن التكرار الصارم للصيغ المتشابهة، ويتصيّد –في الوقت نفسه– الظواهر التي تحدّ من تلك الرتابة، وتعمل على استحداث تموّجات إيقاعية ذات صلة قوية بالجوانب الدلالية والجمالية للنص. من هنا يغدو الإيقاع عنصرا منتجا يمكن التعويل عليه في الاهتداء إلى بعض مظانّ الشعرية.

إنّ استبعاد الوزن –بوصفه حفنات إيقاعية ثابتة ملتزَمة في كامل النص– من دائرة التناول لا يعني دعوة للانفلات من جميع القيود الشعرية. وإنّما يعني أنّ رتابة الوزن ليست عنصرا أساسيا في صناعة الواقع الشعري للنص. وإلاّ لكانت –كما ذكرنا– ألفية ابن مالك في النحو –مثلا– شعرا مقبولا. غير أنّ الواقع ليس كذلك. ويبدو أنّ الشاعر القديم نفسه قد أحسّ بما تحدثه تلك الرتابة من ضغط على المتلقّي، فراح يتخفّف منها بالترخّصات العروضية التي تحدّ من جو الرتابة، وتحفَظ – في الوقت نفسه– الإطار العام للوزن وذلك من خلال ما عرفه بالزحافات والعلل.

ونظام الزحاف والعلة ما هو في حقيقته الإجرائية إلا «مجرّد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا، وأقوى ظهورا، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي»(12)، ولا يعني هذا الانحراف عن النظام تحطيمه، والخروج عليه كليّة، وإنما يعني المحافظة عليه، فالشاعر يستخدم الزحاف للمحافظة على الوزن، فهو إذن خرق يحدث لأجل استعادة النظام.

ولقد كان الشاعر الجاهلي نفسه أكثر الشعراء خروجا على نظام البحور، واستفادة من إمكانياتها الإيقاعية الجمة في الشعر العربي القديم من خلال اعتماده على نظام الزحافات والعلل الذي يملك فيه براءة الاختراع . فقد فطن لما تتضمّنه هذه الانزياحات من تنويع «في موسيقى القصيدة يخفّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها»(13). فدرج منذ البداية على استحداث ترخّصات عروضية تعمل على توسيع فضائه الإيقاعي، وتتيح له الإمكانية الكفيلة باستفراغ دفقته الشعورية.

وللوقوف على مدى إسهام هذه الترخّصات العروضية في تفعيل الدور الشعري للبناء الإيقاعي نستعرض أبياتا مجتزأة من قصيدة لأبي تمام مدح بها نوح بن عمرو السكسكي[14]:

يَـوْمَ الْفِـرَاقِ لَقَـدْ خُلِقْـتَ طَـوِيلاَ   لَـمْ تُبْـقِ لِـي جَلَـدًا وَلاَ مَعْقُـولاَ
لَـوْ حَـارَ مُرْتَـادُ الْمَنِـيَّةِ لَـمْ يُـرِدْ   إِلاَّ الْفِـرَاقَ إِلَـى النُّفُـوسِ دَلِـيلاَ
قَـالُوا: الرَّحِيـلُ فَمَـا شَـكَكْتُ بِأَنَّهَـا   رُوحِـي عَـنِ الـدُّنْيَا تُرِيـدُ رَحِيـلاَ
اَلصَّـبْرُ أَجْمَـلُ غَيْـرَ أَنَّ تَلَـدُّدًا   فِـي الْحُـبِّ أَحْـرَى أَنْ يَكُـونَ جَمِـيلاَ
أَتَظُنُّنِـي أَجِـدُ السَّـبِيلَ إِلَـى الْعَـزَا   وَجَـدَ الْحِمَـامُ إِذًا إِلَـيَّ سَبِيـلاَ

إنّ نسبة الزحاف في هذه الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة مرتفعة. حيث لم تحافظ الوحدة الإيقاعية لبحر الكامل (متَفاعلن) على بنيتها التامّة إلاّ في ثلاثة عشر موضعا. وأُصيبت سبع عشرة وحدة بالإضمار (متْفاعلن)، أو بالقطع (متفاعلْ). وهو ما يعني أنّ إيقاع النص هنا لا يتأسّس على الرتابة، وإنّما يتأسّس على التنوّع، إذ لم يستقلَّ بيت واحد من القصيدة بنقاء إيقاعي تَسلَم بموجبه الوحدات الإيقاعية من الزحاف، بل لم تتجاور ثلاثٌ منها أفقيا غير البيت الخامس الذي يستجيب لضغط دلالي وإيقاعي آخر. وإذا لم يكن من حقّنا –حداثيا– أن نتساءل عن مدى تقصّد الشاعر لهذا التنويع، فإنّه من حقّنا –من باب تخصيب القراءة– أن نتساءل عن وظيفة هذا التنوّع، وغلبة الوحدات الزاحفة على النص.

إنّ انبناء النص على التنوّع الإيقاعي لذو علاقة وطيدة بتغيّر نمط الإيقاع من الرتابة والحدّة إلى الحيوية والفاعلية، ذلك أنّ توالي الوحدات الإيقاعية الصحيحة (متفاعلن) في أبيات القصيدة من شأنه أن يقمع انسيابية الإيقاع بسبب الثقل الناتج عن هيمنة المقاطع القصيرة عليها. بينما يُعدّ دخول الزحاف على التفعيلة حدّا فاصلا بين حركة الاسترخاء وحركة التوتّر، انسجاما مع طبيعة التجربة التي يعايشها أبو تمام، ويتفتّق عنها النص.

فقد أكّدت الدراسات النقدية المعاصرة أنّ الزحافات تعدّ «ترمتر القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقيا كلّ إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها»[15]. وهذا

يعني أنّ كلّ توتّر نفسي يحدث على المستوى الدلالي يقابله توتّر في المستوى الإيقاعي . فالأبيات الأربعة الأولى تتفاعل دلاليا مع حالة التفجّع من هول الفراق وآثاره المضنية على نفسية الشاعر، فقد أفقده صوابه، ولم يُبقِ له (جلَدا ولا معقولا)، وخيَّل له أنّ روحه (تريد رحيلا). وفي ظلّ هذا التفجّع تفرض الوحدات الزاحفة زحاف الإضمار والقطع هيمنتها على النص، لأجل توليد المقاطع الطويلة التي تتناسب مع حالة التوتّر. حيث ينتج زحاف الإضمار مقطعا إضافيا طويلا في بداية التفعيلة (– – ب–)[16]. وتنتج علّة القطع مقطعا إضافيا طويلا في نهايتها (ب ب ––). بينما يَنتج عن التقائهما في التفعيلة هيمنةٌ مطلقة للمقاطع الطويلة (–––). وهو ما حدث في ضرب البيت الأوّل الذي جسّد ذروة التوتّر الدلالي في النص.

إنّ التباين الذي تؤكّده المقاربة الإحصائية لمقاطع هذه الأبيات يفرض على الدارس أن يميل إلى الجزم بصحّة المنطلقات النظرية السابقة. فقد أسفرت الأبيات عن أنّ المقاطع الطويلة قد استأثرت باثنين وسبعين مقطعا طويلا بينما لم تتعدَّ المقاطع القصيرة التي تتأسّس عليها تفعيلة الكامل –أصلا– الخمسة والخمسين. ولا عجب أن تتكثّف حركة الزحاف في الأبيات الأولى، فذلك أمر تبرّره النزعة الوجدانية المتدفقة التي غمرت مطلع النص. ومع ذلك فقد اتّسم البيت الأخير بنقاء إيقاعي سلمت بموجبه كل الوحدات الإيقاعية المتواترة من الزحاف ما عدا تفعيلة الضرب التي يُفترض أن تستجيب لقانون القافية. ويُحمَل التفرّد بهذه السمة الإيقاعية في البيت الأخير على انفلاته – نسبيا– من قبضة النزعة الوجدانية التي تجلّت في مساهمة الذات المتكلّمة في توسيع دائرة الألم من خلال التفاعل مع موضوع الفراق وآثاره، واللجوء إلى ذات خارجية مثّلها ضمير المخاطب المذكر (أنتَ) في الفعل (أتظنّني). وهذه الذات المخاطَبة أسهمت بطريقة غير مباشرة في التخفّف من هيمنة الحسّ المأساوي، وفرضت شكلا من المشاركة الوجدانية. ومن ثمّة انتقلت الحركة الدلالية في الأبيات من التوتّر إلى الهدوء، وذلك كافأه إيقاعيا الانتقال من هيمنة المقاطع الطويلة إلى هيمنة المقاطع القصيرة.

2 -المدخل البلاغي للإيقاع:

يعدّ الجانب البلاغي أكثر المجالات الشعرية استقطابا للإيقاع، ذلك أنّ قيامه على عوامل المزاوجة بين ما يحدث في الواقع الموضوعي، وما يتجسد في الواقع

الشعري يعد مدعاة للمفاجأة والدهشة لما يتضمنه من تغيير في نظام التعبير عن الأشياء. ثمّ إنّ التعويل على الجانب البلاغيّ في تجسيد هذا الكائن الهلاميّ مبرّر لاعتبارات عدّة، أوّلها أنّ الإيقاع يستوطن الإيحاءات الدلالية التي هي –غالبا– ذات منشأ بلاغي، يتجلى ذلك في الظلال التي تجرها الصور الشعرية والرموز جرّاء «نقل المعنى حين ينزلق الدليل من معنى إلى آخر، حيث تعني الكلمة شيئا آخر كما يحدث في الاستعارة والكناية» [17].

والاعتبار الثاني يتمثّل في أنّ قانون الحركة والسكون الذي يتحرك وفقه الإيقاع هو مجال الصورة التخييلي، وهو الذي يجمع «بين طرفي الحقيقة الساكنة والمجاز الخيالي المتحرك، منداحا بها إلى دوائر إيقاعية أوسع وأكثر عمقا أو أشد وضوحا» [18]، وفي ثنايا حركة هذين الطرفين؛ المادي الساكن، والخيالي المتحرك ترتسم خارطة الإيقاع بما ينتج عن ذلك من قوانين مفارقات دلالية وعلاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على الحركة والسكون، والتوتر والاسترخاء، والتجاذب والتنافر، ... وبدون هذه «التربة التصويرية، فإنّ مجال الموسيقى الداخلية يجد صعوبة في الانغراس في النص والامتداد عبر بناه ومجالاتها»[19].

ويتمثل الاعتبار الثالث في أنّ القصيدة تتبنّى –غالبا– الغموض منهجا اضطراريا في الكتابة الشعرية، اضطُر إليه الشاعر بعدما غام أمامه أفق الأفكار، وصار ينطلق من حالة لا يعرفها بدقة، بسبب أنه غير خاضع في تجربته لسلطة الموضوع، أو الإيديولوجيا، أو العقل، بل إنه مدفوع بحدسه المنبثق عن رؤياه، وهواجسه التي تقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى. وهو –بسبب ذلك– يغير علاقته باللغة؛ فتنتقل من وسيلة للتواصل اليومي مع الآخرين، إلى وسيلة لإقامة علاقة بين أعماقه والأبعاد التي يتطلع إليها، وبالتالي فإنّ «مهمة اللغة هي إذن أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه، صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كلّ شيء»[20]. وهذه الوظيفة هي ما عبر عنه الشكلانيون الروس بعنصر "التغريب" الذي يعني نزع الألفة عن الأشياء[21] وتقديمها في صورة مفارقة لجوهرها، وهو ذاته ما يحدث في الصور الشعرية، حينما تفتقد الصلة بين أطراف الصورة إلى جامع

منطقي، مما يربك المتلقي، ويحمله على الاندهاش، وهنا يجد الإيقاع مجاله الخصب للنهوض بشعرية النص وجماليته، ذلك أنّ «الإيقاع والصورة يجريان سويا في حلبة الشعر، وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم»[22]، ومن تجليات هذا الارتباط ذلك التواشج بين خطوط الصورة ومساراتها، وخطوط الإيقاع ومساراته لا سيما فيما يتصل بالسمات الإيقاعية الناجمة عن تفاعل المسارين: الإيقاعي والتصويري ، لأجل النهوض بشعرية النص.

والصورة التي يرتكز عليها الإيقاع في بعده البلاغي ليست مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور لأنها الفكر والشعور ذاتهما، نظرا لما لها من خصائصه وسماته. فالشاعر يفكر بالصورة، وهذا يعني أنّ مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء، وإن كانت العلاقة جزءا من الصورة، وإنما هو يرى الأشياء من الداخل، بخلاف العالِم الذي يراها من الخارج؛ إذ أنّ «الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع، فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء وعناصرها، ويقّيمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الطُّل على الأعشاب فيصيح إنّ الأعشاب تبكي»[23].

وقد انفرد شعر أبي تمّام –على خلاف الشعراء المعاصرين له – بخضوعه لإمكانيات ذاتية كبيرة انبنت عليها شخصية هذا الشاعر، بعضها فطريّ كذكائه الحادّ، وذهنه المتوقّد، وحسّه المرهف. وبعضها مكتسب تمثّل في زاده المعرفي الضخم، حيث تمكّن من استيعاب أغلب معارف عصره الفلسفية والأدبية التي شكّلت مادّة أوّلية لصوره ومعانيه، وأساسا فنّيا انطلق منه[24] لبناء عالمه الشعري الخاص الذي خضع لنشاط ذهني أسخط معاصريه نقّادا ومبدعين، وجعلتهم يتّهمون شعره بالغموض والإغراب.

وهذا الإغراب الذي عرفته صور أبي تمّام لا يخرج عن كونه نتيجة لذلك التفاعل بين نشاطه العقلي في الصناعة الشعرية، ونشاطه الشعوري. لذلك كان تذوّق صوره وفهم معانيه يحتاج هو الآخر إلى تأمّل ذهني كبير[25].

ولعلّ إيراد بعض النماذج الشعرية لرصد حركتها الإيقاعية الناجمة عن ذلك التفاعل كفيل بكشف بعض سمات الصورة الشعرية عند أبي تمّام. ومن ذلك قوله من قصيدة رثى بها محمد بن حميد الطائي[26]:

كذا فليجلَّ الخطبُ ولْيفدح الأمرُ فليس لعين لم يفضْ ماؤُها عذرُ

تُوفّيــتِ الآمــالُ بعــد محمــد وأصـبح فـي شغـل عـن السـفَر السـفْرُ
فتـى كلّمـا فاضـت عيـون قبيلـة دمًـا ضـحكتْ عنـه الأحاديـث والـذكرُ
وما مات حتّى مات مضربُ سيفه من الضرب واعتلّتْ عليه القنا السُّمْرُ

تُستهلّ هذه الأبيات بما يوحي بعظيم الفاجعة، وهول المصاب. ثمّ تنتقل إلى تعظيم المرثي، وتعداد مناقبه. ولعلّ أوّل ما يلفت الانتباه في هذا الاستهلال هو أنّ البيت الأول كان مدخلا يفاجئ السامع بالنبأ العظيم، والحدث الجلل، بما يجعله يعيش لحظات الصدمة عند تلقّي نبأ كهذا النبأ المروّع. وهو ما ينتج خصوصية إيقاعية تعتمد على إدهاش المتلقّي وإثارته.

فقد رُوي في الأثر أنّ هذا البيت بتركيبته المميّزة قد استوقف النقاد العرب القدماء وأثار دهشتهم. قال الصولي: «حدّثني أحمد بن موسى قال: أخبرني أبو الغمر الأنصاري عن عمرو بن أبي قطينة قال: رأيت أبا تمام في النوم فقلت له: لمَ ابتدأت بقولك: كذا فليجلّ الخطب... فقال لي: ترك الناس بيتا قبل هذا. إنّما قلت:

حرام لعين أن يجفّ لها شفْرُ وأن تُطعَم التغميض ما امتنع الدهْرُ.

كذا فليجلّ الخطب...»[27].

ومع أن طابع التعصّب لشعر أبي تمام بارز في هذا الرأي إلاّ أنّه يبرّر مدى الدهشة التي استقبل بها النقاد هذا البيت. فهو يُستهلّ استهلالا صادما. حيث أنّ لفظة (كذا) تحمل المتلقّي على التساؤل منذ البداية عمّا يسبقها. وهذا الحذف يعدّ فجوة توتّر يُعزى إليها إنتاج شحنة إيقاعية تتجمّع في نفس المتلقّي، وتتفجّر بتوالي الفعلين (فليجلّ) و(ليفدح) وهما فعلا مضارع مسبوقان بلام الأمر. جاءا لغرض التهويل وتعظيم الفاجعة.

وينقاد الشاعر بعد ذلك لطبيعة تفكيره المنطقي، فيسترسل في تسويغ ضخامة الفاجعة وفداحة الخسارة. معتمدا على ما تجود به طبيعة الصور الواردة في هذه الأبيات التي تتأسّس على التباين بين مصدرها الذهني ومصدرها الحسي. وهذا التباين متجلٍّ في عنصر المبالغة الذي حدّد المسار الإيقاعي للنص.

ففي هذه الأبيات ذات النزعة المأساوية انصبّ النشاط الذهني للشاعر على رسم صورة كلية تقوم على التهويل قصد إقحام المتلقّي في جوّ التجربة الشعورية المضنية. وهذا يتّضح من خلال الصور الجزئية المسهِمة في بناء الصورة الكلية، ومنها (توفّيت الآمال/ ضحكت الأحاديث/ مات مضرب سيفه/ اعتلّت القنا السمر). فهذه الصور هي استعارات مكنية انبنت أصلا على المبالغة والإغراب، حيث يغمر كلاّ منها نشاطٌ ذهنيٌّ يتركّز في أحد طرفيها. وهذا ما جعل مسافة التوتّر بين طرفي الصورة شاسعة على خلاف ما كان يمليه المنطق الشعري السائد على الشعراء من ضرورة المقاربة بين المستعار منه والمستعار له.

إنّ أبا تمّام كان يتقصّد هذا الإغراب ممّا جعل شعره يعجّ بهذه الفجوات الفنّية. فصورة الآمال التي تموت، والأحاديث التي تضحك، ومضرب السيف الذي يموت، والرماح التي تمرَض هي أهداف بعيدة عن الإدراك. إلاّ أنّ إيقاعها يسبق إدراكها إلى ذهن المتلقّي . ذلك أنّ مسافة التوتّر الممتدّة بين عالم القيم المجرّدة والعالم الحسّي هي حركة إيقاعية تتغذّى من الدهشة الناجمة عن خيبة الانتظار التي يُمنى بها المتلقّي.

3-المدخل الدلالي للإيقاع:

يعدّ المستوى الدلالي من أكثر المستويات تجسيدا لإيقاع النص. فهو الغائب الحاضر في كلّ مكوّناته. فلا يمكن دراسة الصوت، أو الصورة، أو اللفظة من دون ربطها ببعدها الدلالي. ولذلك فإنّ القصيدة إذا خلت من مظاهر الإيقاع الثابتة فإنّه لا يبقى أمامها إلاّ إيقاع الدلالة. وليس من المبالغة أن ندّعي «أنّ الإيقاع هو المعنى لأنّ اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي»[(28)]، فوراء كلّ ظاهرة أدبية يكمن إيقاع ما يشتغل ويتجلّى إن تأمّلناه، ويشتغل ولا يتجلّى إن غفلنا عنه. وتكمن صعوبة التوصّل إلى صياغة عناصر ثابتة لممارسة العمل الإيقاعي في بعده الدلالي للنصوص في أنّ كل نص يتفرّد بسماته الإيقاعية الخاصة. ولا يمكن الوقوف عليها إلاّ بعد التأمّل الطويل.

ومع ذلك فإنّ الحديث عن إيقاع المعنى أو الفكرة بعيدا عن النشاط البلاغي أمر لا يحدث إلاّ في نوع مميّز من الشعر. ولعلّ قلّة فقط من الشعراء هم الذين يملكون إمكانية تسخير المعنى للوظيفة الشعرية، فيغدو المعنى مقوّما أساسيا من

مقوّمات شعرية النص. وفي شعر أبي تمّام أبيات تصنع دهشة المتلقّي بما تكتنزه من صياغة خاصّة للمعنى، وآداء مميّز لتركيبته الفكرية. دونما اعتماد أساسي على المقوّمات الشعرية الأخرى. ويمكن الاستدلال ها هنا ببعض النماذج المتفرّقة كقوله من القصيدة السابقة نفسها:

وَمَا كَانَ يَدْرِي مُجْتَدِي جُودِ كَفِّهِ   إِذَا مَا اسْتُلْهِمَتْ أَنَّهُ خُلِقَ الْعُسْرُ

يتأسّس هذا البيت دلاليا على عنصر المبالغة، فيسند الشاعر إلى ممدوحه صورة الجود في أكمل وجوهه، فطالب جود الممدوح لا يذكر للفقر وجودا في الكون لشدّة ما يبذل هذا الحاكم من العطايا. وإنّ هذه المبالغة في رسم صورة الممدوح النموذجي في جوده لهي أقرب إلى التصوير المثير الذي يباغت المتلقّي، ويعمل على إثارة إيقاع الدهشة والاستغراب في نفسه من خلال صورة التقابل التي يوضع أمامها. فبين ما يتضمّنه الشطر الأوّل ممثّلا في شخص يستجدي كفّ حاكم، وما يتضّمنه الشطر الثاني ممثّلا في صورة هذا الشخص نفسه وقد أنكر وجود الفاقة والعسر، بين هاتين الصورتين ترتسم مسافة شاسعة لإيقاع التوتّر.

ويبدو أنّ عنصر المبالغة والتهويل الدلالي الناتج عن هيمنة النشاط الذهني الذي يمارسه الشاعر هو عنصر تنبني عليه شعرية الكثير من قصائده. ففي قوله من قصيدة مدح بها المعتضد بالله يزداد هذا الدور اتّضاحا:(29)

إِلَى قُطُبِ الدُّنْيَا الَّذِي لَوْ بِفَضْلِهِ   مَدَحْتُ بَنِي الدُّنْيَا كَفَتْهُمْ فَضَائِلُهْ

تَعَوَّدَ بَسْطَ الْكَفِّ حَتَّى لَوَ انَّهُ   ثَنَاهَا لِقَبْضٍ لَمْ تُطِعْهُ أَنَامِلُهْ

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ رُوحِهِ   لَجَادَ بِهَا فَلْيَتَّقِ اللَّهَ سَائِلُهْ

يستنفد الشاعر من خلال البيت الأوّل كامل الطاقة الدلالية الممكنة لرسم صورة مثالية لملِك فاضل، فيجعل فضائل هذا الممدوح كافية لتمثيل فضائل بني الدنيا جميعا لو أنّه أراد مدحهم. وهذه الشحنة الدلالية المتشكّلة بالانتقال من الجزء إلى الكل تولّد في نفس المتلقّي شحنة إيقاعية مبنية على الاندهاش من حدوث ما لم يكن يتوقّع.

ويسترسل الشاعر في تفصيل سمة الجود التي تمثّل حافز الإبداع لديه. فينقلها

عبر صورة فنية نابضة، حيث أنّ هذا الممدوح جواد إلى درجة أنّ أنامله التي اعتادت أن تُبسَط للجود ستتمرّد عن طاعته إن هو أرادها أن تُمسِك عن العطاء. وإيقاع هذه الصورة يُستمدّ من نشاطها البلاغي الغزير.

لكنّ صورة الجود في البيت الثالث ترتكز أساسا على البعد الدلالي للإيقاع، حيث أنّه –أي الإيقاع – لا يتفجّر من كون هذا الممدوح مستعدّا للجود بروحه لو أنّها كانت في كفّه لحظة السؤال، ولكنّه يتفجّر من قوله (فلْيتّقِ الله سائلُه) التي تُبرز عامل التناقض من خلال صيغتين هما: صيغة الغائب ممثّلة بصورة الممدوح في جلال جوده وتفانيه في سبيله، وصيغة المخاطب التي توجّه بها الشاعر نحو السائل المحتاج إلى سخاء الأمير وعطفه، راجيا منه أن يكفّ عن سؤاله حتى لا يتسبب في هلاكه. حيث تتفتّق الصورة عن إيقاع التجاذب في حالة تصوير جود الأمير، وإيقاع التنافر فيما يمكن أن ينتهي إليه هذا الجود. أي بين إمكانية بذله روحه سخاء إن لم يكن في كفّه غيرها، وبين النهي الذي بادر إليه الشاعر مشفقا على الأمير (فلْيتّقِ الله سائلُه).

وبذلك ننتهي إلى أنّ المدخل الإيقاعي يمكن أن يقوم آليةً مناسبةً لتحليل الخطاب الشعري قديمه وحديثه، ولا سيما في ضوء ما انتهت إليه النظريات المعاصرة في الجانب الإيقاعي الذي هو كما سبقت الإشارة إليه الملمحُ النوعي الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازِع في شعريتها عند القدماء والمحدثين. وبالتالي فإنّه يشكّل مدخلا شَرْعيا لمقاربة النص الشعري. وهذا لا يعني أن المقاربة الإيقاعية ستكون في معزل عمّا استحدثته المناهج النقدية المعاصرة من آليات، بقدر ما تسعى إلى استثمار هذه الآليات دون أن تتقيّد بمنهج محدّد.

الهوامش

1)– علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط**1**، **2006**. ص**23**.

2)– المرجع نفسه ص**25**.

3– ينظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت، **1974**، مادة (**Rythm**).

4– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي،سورية، ط**1**، **1998**. ص**21**.

5– مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، **1988**. ص**124**.

6– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، **1992**، ص**188**.

7– ينظر محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، **1976**. ص**69**.

8– المرجع نفسه، ص**124**.

9– عمران الكبيسي: مقال: أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة أقلام، عدد:**1**، السنة: **1990**. ص**25**.

10 – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط**2**، **1971**. ص**19** وما بعدها.

11) – محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، . حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **2001**، ص**25**.

12)– المرجع السابق، ص**33**.

13)– المرجع السابق، ص**30**.

14)– أبو تمام: الديوان، ج**3**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ط**4**، **1983**. ص**66**.

15)– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص**38**.

16)– ترمز المطّة (–) إلى المقطع الطويل. ويرمز حرف (ب) إلى المقطع القصير.

17)– سعيد الحنصالي: الاستعارات في الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط**1**، **2005**، ص**178**.

18)– علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص**39**.

19)– نفسه، ص**40**.

20)– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط**2** ، **1979**، ص**126**.

21)– محمود العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط**1**، **2003**. ص**37**.

22)– محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، **2006**. ص**453**.

23)– فاتح العلاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **2005**، ص**257**.

24)– ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص**203**.

25)– ينظر المرجع السابق ص**204**.

26)– أبو تمام: الديوان، ج**1**، ص**79**.

27)– حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط**1**، **2005**. ص**12**.

28)– أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلّة المنهل، العدد: **183**، السنة:**1995**، السعودية، ص**32**.

29)– أبو تمام: الديوان، ج**3**، ص**28**–**29**.